

زبان و جنسیت در رمان *ذاکرة الجسد* نوشته احلام مستغانمی

شکوه‌السادات حسینی*

چکیده

رمان عربی با تحولات نوظهور در جهان عرب، در کنار پیشرفت‌های جهانی در حوزه ادبیات مدرن، هویتی خودبسنده‌تر و کارکردی‌تر در مقایسه با گذشته یافته است و تلاش نویسندگان بزرگ در اقصی نقاط جهان عرب توانسته است در کنار جریان‌سازی در حوزه اندیشه و زبان تأثیرات مستقیمی در جریانات سیاسی و اجتماعی این کشورها نیز داشته باشد. کشورهای شمال آفریقا، به‌ویژه الجزایر، به‌علت استعمار طولانی‌مدت فرانسه (۱۳۰ سال)، فاصله زیادی با زبان عربی در جایگاه شاخص و محور اصلی فرهنگ عربی پیدا کرده‌اند و اکنون پس از گذشت بیش از نیم قرن از پیروزی جنبش آزادی‌بخش الجزایر، نویسندگان متعهد آن هم‌چنان تلاش می‌کنند تا میراث فرهنگ عربی را مطابق با ذائقه و اندیشه امروز شهروند فرهیخته آن احیا کنند. نوشتار حاضر با بررسی رابطه زبان و جنسیت در بافت متن و به روش توصیفی - تحلیلی رمان *ذاکرة الجسد* نوشته احلام مستغانمی، از جمله چهره‌های جهانی ادبیات داستانی الجزایر، را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که نویسنده با ایجاد تقابل میان مفاهیمی نظیر زبان زنانه و مردانه، دغدغه‌های شخصی و اجتماعی، زندگی در وطن و تبعید، و نقش شخصیت‌ها پیش و پس از انقلاب، با استفاده هدفمندانه از زبان و به‌گونه‌ای ساختارشکنانه در بعد جنسیت چهره‌ای جدید از زن عربی و تعاملش با زبان مسلط مردانه ترسیم کرده است.

کلیدواژه‌ها: نوشتار زنانه، رمان الجزایر، احلام مستغانمی، *ذاکرة الجسد*.

* استادیار گروه مطالعات زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، shokooh_iran@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۴/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۶/۲۰

۱. مقدمه

تحولات گسترده و دگرگونی‌های پیچیده دوران معاصر این فرصت را در اختیار زنان نویسنده قرار داده است که، افزون بر انعکاس واقعیت‌های اجتماعی، از ظرفیت‌های رمان برای بازتاباندن سبک نوشتار زنانه مبتنی بر دیدگاهی متفاوت با دیدگاه مسلط مردانه و براساس تجربه‌های زیسته خود بهره گیرند.

در تاریخچه رمان عربی، «رمان زنان به‌عنوان ژانری ادبی که به‌طور مشخص به طرح مسائل مربوط به زنان پردازد، از نیمه‌های دهه پنجاه قرن بیستم با رمان‌های لیلی بعلبکی و کولیت خوری ظهور یافت» (ابونضال، ۲۰۰۴: ۱۱).

با عمیق‌تر شدن رابطه میان رمان و دیگر مقولات حوزه ادبیات، افزون بر عناصر روایی نظیر مضمون و شخصیت، بافت و ساختار زبانی متن نیز به کمک نویسندگان آمد تا با استفاده از عناصر آن بتوانند افکار و دغدغه‌های خود را برای مخاطبان بازنمایی کنند. بدین معنا که «عناصر نحوی در ساختار متن رمان تبدیل به عناصری گفتمانی شد تا کارکردی نشانه‌شناسانه و دلالت‌مندانه در متن روایی داشته باشد» (بنگراد، ۲۰۰۱: ۱۲۴). براساس چنین دیدگاهی، توجه به بافت متن و بافت موقعیت در رمان از ضرورت‌های نقد ادبی معاصر، به‌ویژه در حوزه زنان، است.

احلام مستغانمی^۱ از جمله رمان‌نویسان به‌نام و توانای الجزایر است که واکاوی رمان‌های وی می‌تواند منتقد ادبی را به سبکی ویژه در روایت زنانه عربی برساند. در چنین جستاری، پژوهش‌گر در سطح و لایه‌ای فراتر از پرداختن به مسائل و مشکلات زنان در زندگی فردی و اجتماعی، با گونه‌ای از ظهور ساختار شکنانه جنسیتی روبه‌رو می‌شود که با استفاده هدفمندانه از زبان چهره‌ای جدید از زن عربی و تعاملش با زبان مسلط مردانه ترسیم می‌کند. یکی از مشهورترین آثار مستغانمی رمان *ذاکرة الجسد*^۲ است که نویسنده در قالب داستانی عاشقانه، ضمن بررسی و موشکافی معضلات جامعه الجزایر پس از آزاد شدن از استعمار فرانسه، تقابل‌های دیرینه زن و مرد را در دو سطح فکری و زبانی به‌چالش کشیده است. در نوشتار حاضر بر آن‌ایم تا با بررسی کنش متقابل جنسیت و زبان به گفتمانی در بافت متن روایی دست یابیم که از ره‌گذر حرکت زبان به سوی عنصری دلالت‌مند در متن روایی حاصل می‌شود.

۲. پیشینه پژوهش

رمان *ذاکرة الجسد* که موضوع نوشتار حاضر است دست‌مایه تحقیق بسیاری از پژوهش‌گران

ایرانی قرار گرفته که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: «بررسی عناصر داستانی در رمان *ذکرة الجسد*» / پایان‌نامه کارشناسی ارشد / معصومه زندنیا (۱۳۹۱)؛ «بررسی و تحلیل داستان‌های *ذکرة الجسد*، *فوضى الحواس*، *عابر سریر احلام مستغانمی*» / پایان‌نامه کارشناسی ارشد / زهرا ناظمی (۱۳۹۰)؛ «جلوه‌های پایداری و مقاومت در آثار احلام مستغانمی» / پایان‌نامه کارشناسی ارشد / عبدالمنصور لرستانی (۱۳۹۳)؛ «مطالعه تطبیقی رمان‌های احلام مستغانمی و زویا پیرزاد در پرتو نظریه چندآوایی باختین» / رساله دکتری / فاطمه اکبری زاده (۱۳۹۳)؛ «بررسی سه مؤلفه زمانی «نظم»، «تداوم»، و «بسامد» در رمان *ذکرة الجسد* اثر احلام مستغانمی براساس نظریه زمان روایی ژرار ژنت» / مقاله / علی اصغر حبیبی (۱۳۹۳)؛ «بازتاب نقد پسااستعماری در رمان *ذکرة الجسد*» / پایان‌نامه کارشناسی ارشد / شهناز بدری (۱۳۹۳)؛ «دراسة البنية الزمنية في رواية «دو دنیا» لگلی ترقی و رواية «ذکرة الجسد» لاحلام مستغانمی» / مقاله / احمدرضا صاعدی و فرزانه حاجی قاسمی (۱۳۹۳)؛ «تأثیر هنر نقاشی بر چشم‌هایش از بزرگ علوی و *ذکرة الجسد* از احلام مستغانمی» / مقاله / اکبر شامیان ساروکلائی (۱۳۹۳)؛ «دراسة سوسونصیة في رواية *ذکرة الجسد* لاحلام مستغانمی» / مقاله / فاطمه اکبری زاده و دیگران (۱۳۹۳).

فراوانی تعداد مقالات و پایان‌نامه‌های تدوین‌شده درباره رمان *ذکرة الجسد*، افزون‌بر آن‌که می‌تواند نشان‌دهنده اهمیت و سطح مطلوب آن به لحاظ ادبی باشد^۳، بیان‌گر آشنایی استادان و دانشجویان ایرانی با احلام مستغانمی و این رمان است. بر این اساس، پرداختن به این رمان مستلزم آشکارکردن زاویه‌ای جدید و کم‌تردیده‌شده از آن است. نگارنده بر آن است که با بررسی بافت زبانی رمان، با در نظر گرفتن عنصر جنسیت، بُعدی تازه از این رویکرد را در عرصه رمان عربی به خوانندگان ایرانی عرضه کند.

۳. خلاصه رمان *ذکرة الجسد*

ذکرة الجسد یادداشت‌های مردی ۵۰ساله به نام «خالد» است از خاطراتش با دختر جوانی به نام «احلام» و عشق میان آن‌ها که ناکام مانده است. مردی که افسردگی ناشی از قطع شدن دستش در میدان مبارزه او را به دنیای نقاشی کشانده و حال از درد عشق به نوشتن پناه آورده است و قلم‌موی نقاشی اکنون چاقویی شده که هم‌چون عشق احلام کشنده است و او خاکستر سیگار خاطراتش را بر صفحات رمان می‌ریزد.^۴

احلام فرزند «سی‌طاهر» فرمانده خالد در میدان نبرد است که در هنگام شهادت از او خواسته بود از همسر باردارش دل‌جویی کند و خالد که پس از مجروحیت به بیمارستانی

در تونس منتقل می‌شود همسر سی طاهر را می‌یابد و نام احلام را، بنا به وصیت سی طاهر، برای فرزند نوزادش به‌ارمغان می‌برد.^۵

۲۵ سال بعد در پاریس احلام، که دختر جوان و زیبایی است، در دیدار از نمایشگاه نقاشی خالد با او روبه‌رو می‌شود و رمان در رفت و برگشت‌های زمانی در ذهن راوی خواننده را با داستان زندگی این دو، پیش و پس از این ملاقات و تا زمان جدایی مجدد، آشنا می‌کند.

خالد نقاش اکنون روایت‌گر رمان است و از خاطرات عشق بی‌فرجامش با احلام و از بازگشتش به الجزایر می‌نویسد. معشوق و وطن هر دو از دست رفته‌اند. احلام همسر مرد دیگری شده است و وطن در دست فرصت‌طلبانی است که انقلاب را به نفع مصالح خود به یغما برده‌اند.

۴. زبان، جنسیت، و متن

عنصر جنسیت همواره در زبان عربی نقش بسیار مؤثری ایفا می‌کند و در عین حال، غلبه وجه مردانه زبان می‌تواند بیان‌گر تسلطی باشد که این جنسیت در اندیشه پیشینی زبان به‌منزله عامل تشکیل و تکوین آن (از نگاه افلاطونی^۱) دارد. در کتب نحو عربی در مقوله غلبه و شمول لفظ مذکر بر مؤنث این رویکرد به‌روشنی دیده می‌شود.^۷ زن از نظر نحویان و مجموعه کسانی که دست‌اندرکار قواعد زبان عربی‌اند، ذاتاً (و نه اکتسابی) ضعیف است و این ضعف همواره تا ابد با او همراه است و صفت آنوئه (زنانگی) از همین ضعف گرفته شده و اصولاً واژه «أنثی» به معنای ضعیف، آسان، منبسط، و ناپرآست (بنگراد، ۲۰۱۳: ۱۹۷).

نگاهی به ادبیات کلاسیک نیز این نظر را تقویت می‌کند که همواره مرد در مقام آفریننده، نویسنده یا مؤلف متن، جایگاه خود را تثبیت کرده است و حضوری هم‌اگر از زن باشد، در قالب همان روایت‌گری شهرزادگونه است که به‌نوعی در واکنش به سیطره قدرت مردانه به قربانگاه شهریاری رفته تا با جادوی زبان قدرت اندیشیدن را از او بریابد و هم‌جنسانش را از چنگال کین‌آلود پادشاه‌رهایی بخشد.^۸

در دوران معاصر «نویسندگان فمینیست معتقدند که باید ادبیات تازه‌ای براساس تجربیات زنان شکل بگیرد و تفسیر شود. آنان تلاش می‌کنند تا به ادبیات زنانه (female literature) دست یابند. ادبیاتی که در آن زنان و روایت از طرف زنان و زنانه تولید شود که منجر به پدیدآمدن واژگان تازه با بسامدهای متفاوت، لحن و شیوه بیان، و ساختار تازه در داستان با شخصیت‌پردازی و زاویه دید و روایتی جدید است» (سراج، ۱۳۹۴: ۱۵).^۹

سعید بنگراد، نشانه‌شناس مشهور مغربی، در کتاب *وهج المعانی* (درخشش معناها) در مقاله‌ای با عنوان «اللغة سجن النساء» (زبان زندان زنان است) تحلیل و نقد کوتاهی بر کتاب *الحریم اللغوی* (حریم زبانی) نوشته یسری مقدم دارد. یسری مقدم در این کتاب و هم‌چنین در کتاب دیگری با عنوان *مؤنث الروایة* (زن روایت) به موضوعات مربوط به تجربه‌های زنانه در تولیدات ادبی، به‌ویژه رمان، می‌پردازد و ابزار حضور زن را در زبان با تمامی تقسیم‌بندی‌ها و ابعادش بیان می‌دارد. طبیعی است که منظور از زن ساختار بیولوژیک یا ظاهر او نیست، بلکه زبان بستری است که از ره‌گذر آن، ساحت‌های فرهنگی / رمزگانی این تفاوت بیولوژیک مشخص می‌شود. تفاوتی که در ایده‌ها و افکار نفوذ کرده و براساس آن جایگاه مذکر و مؤنث در فرایندهای اجتماعی تعیین شده است. به اعتقاد این نویسنده، حضور نمادین زن در ساحت آگاهانه زبان بیش از حضور او در عالم واقع است، چراکه زمان زبان با زمان اشیا تفاوت دارد و آنچه زبان بازتاب می‌دهد دست‌خوش حذف یا کنارگذاری نمی‌شود (بنگراد، ۲۰۱۳: ۱۹۴-۱۹۶).

براساس آنچه گفته شد، رمان *ذاکرة الجسد* به‌دلیل ویژگی‌هایی که در خلال این نوشتار به آن اشاره خواهد شد در تمامی سطوح اندیشگانی یا منظورشناختی (pragmatic)، معنایی و انتخاب واژگان (vocabulary)، نحوی و ساختار جملات (syntax)، و به‌طور کلی، گفتمانی (discourse) از منظر زنانه‌نویسی درخور بررسی است و می‌توان اثبات کرد که احلام مستغانمی به‌خوبی توانسته است در رمان خود کارکردی چندگانه از زبان را بروز دهد. ابعاد این کارکرد را چنین می‌توان خلاصه کرد:

۱. مستغانمی درصدد احیای زبان عربی در حکم زبان ملتی است که بیش از یک قرن کشور و زبان‌شان یک‌جا تحت سیطره استعمار بوده است و بسیاری نویسندگان این کشور با وجود داشتن این انگیزه، به‌دلیل ناتوانی در اجرای آن، نتوانستند چنین دغدغه‌ای را چاره کنند؛

۲. از سوی دیگر، کاربرد زبان عامیانه در برخی گفت‌وگوهای شخصیت‌های رمان به‌نوعی زیرکانه سیطره زبان عربی فصیح را نیز به‌خودی‌خود شکسته است تا با احیای نوستالژی قومی، باز هم از طریق زبان، هم‌ذات‌پنداری خود را با مخاطب الجزایری بیش‌تر کند؛

۳. مهم‌ترین کارکرد، که بخش بیش‌تری از این نوشتار نیز معطوف به آن است، موضوع شکستن اقتدار جنسیت در رمان مورد بحث است که هم در بُعد فرامتنی و بیرونی شخصیت و هم در بُعد درونی و در قالب زبان متن بررسی خواهد شد.

عبدالله غدامی، منتقد فرهنگی معاصر عرب، به نکته‌ای مهم در رمان *ذکرة الجسد* اشاره می‌کند و آن تلاشی است که برای بروز نوعی از نویسندگی صورت گرفته که آن را «إشهار الأئوتة» (اعلامیه زنانگی) نام نهاده است. غدامی در بخشی از کتاب *المرأة واللغة*^{۱۰} با عنوان «ویران‌گری زیبا»^{۱۱}؛ زنانگی^{۱۲} زبان خویش را بازپس می‌ستاند» رمان *ذکرة الجسد* را نمونه‌ای از تعامل زن با زبان می‌داند، در مسیر دیگرگونی از ابژه^{۱۳} و مجاز زبانی به سوژه^{۱۴} و فاعلی که به‌گونه‌ای مرد را در بازی خود وارد زندان زبان می‌کند و با رویارویی زندانی و زندان‌بان مبارزه‌ای را میان مادینگی و نرینگی آغاز می‌کند. به باور او، در این رمان، زنانگی خود را به‌مثابه ارزشی زبانی مطرح می‌کند و با تسلط مردانه بر شاعرانگی زبان دست به مبارزه‌ای سخت می‌زند. نگرش مطلق مردانه آستانه و اوج ادبیت و شاعرانگی زبان را مردانه می‌داند و اگر زنی به این وادی وارد شود، هم‌چون کسی است که دست بر چیزی یازیده که حق او نیست.

غدامی اقتضای رهانیدن نوشتار زنانه را از بند تسلط زبان مردانه واردشدن نویسنده در نقشی دوگانه می‌داند که پیش از هر چیز خلق گفتمان ادبی کاملاً زنانه‌ای است که زبان را از مردانگی تاریخی آن رها کند؛ کاری که در این رمان نویسنده شالوده‌شکنانه انجام داده، زبان خود را آزاد کرده، و چهره خود را بر ورق ترسیم کرده است. زن به زبان و قلم زن نوشته و آنچه را از زبان سلب شده به او بازگردانده است (غدامی، ۱۹۹۷: ۱۷۹-۱۸۴). همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، به‌روشنی ردپای دیدگاه‌های «روان‌شناختی فروید» و «فلسفی نیچه» در این تحلیل غدامی مشاهده‌شدنی است.

نیچه در کتاب *زایش تراژدی* [The Birth of Tragedy] (1872) هنر را هم‌چون زنی می‌داند که زندگی کردن بدون او غیرممکن است و آپولون^{۱۵} را ساحره‌ای که می‌تواند ترس ما را از طبیعت دیونیزوسی^{۱۶} تبدیل به تخیلاتی دل‌پذیر سازد تا با کمک آن بتوان زندگی را هم‌چون پدیده‌ای زیبایی‌شناختی توجیه کرد (شاهنده، ۱۳۸۲: ۱۲۹).

نیچه با پذیرش هویت جنسی - زیست‌شناختی در مقوله اختلاف زن و مرد مقوله اجتماعی و فرهنگی دوالیسم جنسیتی را رد می‌کند و «از دست‌دادن غرایز زنانه را تباهی و پس‌رفتن زن می‌داند، چراکه او ... از ویژگی‌های زیستی زنان صحبت می‌کند که می‌تواند به آنان قدرت دهد» (همان: ۱۸۳).

افزون‌بر آن، ظرافت هنر مستغانمی در رمان *ذکرة الجسد* آن‌جا هویدا می‌شود که در خلق شخصیت خالد او را نمادی از مرد ناقص معرفی کرده است و بدین ترتیب، به‌نوعی میان عقده اختگی و عقده ادیب (در دیدگاه فروید)^{۱۷} ترکیبی دوگانه در شخصیت اصلی

رمان ایجاد کرده است که در عین نقصان جسمی سودای رابطه با زنی را دارد که نماد وطن به‌مثابه مادر است؛ و پدری که باید از سر راه برداشته شود تفکرات سستی حاکم بر ذهن و وجود خالد و یا حاکمیتی است که اکنون بر وطن چیره شده است. بدین ترتیب، نویسنده با ایجاد زبانی ضد‌مردانه در راوی مرد رمان را نه‌تنها در سطح حوادث که در سطح زبان هم دچار دوگانگی و تضاد زنانگی و مردانگی کرده است.

هم‌چنین، غذایی تعریضی به نظریه «مرگ نویسنده» رولان بارت دارد و بر آن است که رمان *ذکرة الجسد* این نظریه را نقض می‌کند، چراکه حضور زن نویسنده رابطه‌ای ارگانیک با تمامی عناصر اساسی رمان دارد. مام وطن (شهر قسنطینه^۷)، معشوق که به‌نوعی ضد خود یعنی دشمن را در بردارد و در نتیجه هم مقدس است و هم پلید، خاطره (ذکرة) که در قالب زبان نمود یافته، حیاة که نام اولیه‌ی احلام بوده، تابلوهای نقاشی (لوحة) که خالد بر آن‌ها نقاشی می‌کند، و هم‌چنین واژه‌ی آلام (دردهای) خالد که با احلام جناس دارد (غذامی، ۱۹۹۷: ۱۹۳)، تمامی بازی‌های زبانی در واژگان ذکر شده، چه به‌لحاظ جنسیت (مذکر و مؤنث) و چه به‌لحاظ حروف و کارکرد معنایی واژگان، همگی در این رمان دلالت‌مند است و در خدمت کلیتی قرار می‌گیرد که در زمینه‌ی تمرد زنانه در فرایند نویسنده‌ی رمان قرار گرفته است.

در این تحلیل نیز «اصل هدایت‌گر نیچه درباره‌ی هنر» می‌تواند در نظر گرفته شده باشد، مبنی بر آن‌که «هنر را باید از حیث آفرینش‌گران و به‌وجودآوردگان فهمید و نه از حیث دریافت‌کنندگان یا مخاطبان» (هایدگر، ۱۳۸۷: ۱۰۸). هایدگر، با استناد به این عبارت نیچه که «زیبایی‌شناسی ما تاکنون زیبایی‌شناسی زن بوده است، تا آن‌جا که تنها دریافت‌کنندگان [مخاطبان] هنر تجربه‌های خود را از «چه چیز زیباست؟» صورت‌بندی کرده‌اند» (همان)، چنین می‌افزاید که:

هنرمند در کل فلسفه تا به امروز غایب بوده است. فلسفه‌ی هنر برای نیچه ضمناً به معنای زیبایی‌شناسی است، اما زیبایی‌شناسی مردانه و نه زنانه. پرسش از هنر پرسش از هنرمند در مقام به‌وجودآورنده و آفریننده است که تجربه‌های آن‌ها از آن‌چه زیباست معیارآفرین است (همان).

این نکته می‌تواند به‌نوعی حرکت در جهت خلاف آن چیزی باشد که در رمان *ذکرة الجسد* در حال وقوع است. از سخن هایدگر درباره‌ی نیچه می‌توان چنین برداشت کرد که مردان تاکنون سوژه‌هایی بوده‌اند که با دست‌مایه‌ی قراردادن ابژه‌های مؤنث زیبایی را به‌تصویر کشیده و روایت کرده‌اند و بدین ترتیب آن‌چه به آن توجه شده متن اثر هنری و نه فاعل یا

ترسیم‌کننده آن بوده است، اما در رمان احلام مستغانمی، طی فرایندی دولایه یا به عبارت بهتر دوسویه، یک جابه‌جایی میان متن اثر و آفریننده آن صورت گرفته است؛ بدین ترتیب که نویسنده (احلام مستغانمی / سوژه) از سویی دست به آفرینش شخصیت اصلی داستان (خالد / ابژه) زده و در عین حال، خالد (نقاش / مرد روایت‌گر / سوژه) زن ترسیم‌شده در متن (شخصیت احلام / ابژه) را روایت کرده است. نکته اساسی این است که ابزار این فرایند زبان زنانه است که برخلاف معمول بر شخصیت رمان (سوژه / ابژه) مسلط شده و اعلامیه‌ای را که غذایی به آن اشاره می‌کند صادر کرده است. برای اثبات موارد پیش گفته، می‌توان از دو مسیر وارد بررسی رمان شد؛

نخست بررسی عناصر داستانی در رمان، نظیر:

- عنوان رمان (نخستین دریچه‌ای که نویسنده به روی خواننده می‌گشاید)؛

- زاویه دید؛

- انتخاب شخصیت‌ها و کیفیت شخصیت‌پردازی.

این موارد به‌طور مستقیم به موضوع مورد بررسی و شگردهای نویسنده در پردازش رمان مربوط می‌شود.

مسیر دوم، بررسی لایه‌های گوناگون متن است:

- سطح واژگانی؛

- ساختار نحوی جملات؛

- ضرب‌آهنگ و موسیقی متن؛

- اندیشه جاری در متن و حاکم بر آن.

در این سطوح و لایه‌ها می‌توان به‌روشنی حضور زنانه نویسنده را، به‌لحاظ زبانی، بررسی کرد.

۵. عناصر داستانی در رمان *ذکرة الجسد*

۱.۵ عنوان رمان

یکی از مهم‌ترین عناصری که به‌ویژه در مباحث اخیر نشانه‌معناشناسی مورد نظر منتقدان قرار می‌گیرد عوامل پیشینی فراهم‌آمده از سوی نویسنده برای ورود به متن و به‌اصطلاح، «آستانه» متن است که شامل عنوان، طرح روی جلد، و حتی نحوه پردازش صوری کتاب می‌شود.

مجازهای بلاغی (tropes) عناصر برجسته‌ساز متن ادبی‌اند. آن‌ها از سویی در حرکت زبان متن وقفه و درنگ می‌افکنند و آن را ناآشنا و غیرعادی می‌کنند و از دیگر سو، در عمل خواندن موجب تولید معانی چندلایه می‌شوند و زمینه حرکت آزاد ذهن در لایه‌های معنایی متن را گسترش می‌دهند. تنش در متن ادبی از آن‌جا آغاز می‌شود که خواننده میان معنای تحت‌اللفظی و معنای مجازی معلق می‌ماند. این تعلیق و درماندگی، در نظریه ساخت‌شکنی به «لحظه آپوریک»^{۱۸} یا لحظه بحران و سردرگمی تعبیر می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۱۳).

احلام مستغانمی این لحظه و این سردرگمی را از همان آغاز و با «عنوان» رمان ایجاد می‌کند و پیش از ورود به متن کتاب، تعلیق داستان را در ذهن خواننده می‌افکند.

عنوان یکی از مهم‌ترین عناصری است که، با فضای سمبلیک و نشانه‌شناسانه‌ای که دارد، به‌واقع متنی موازی با متن اصلی (paratext) و به مثابه درگاهی بر آستانه متن است^{۱۹} (حمداوی، ۲۰۱۱: ش ۱۶۴۷).

داستان به تمامی در نامی برگرفته از استعاره‌ای مکنیه خلاصه شده است. «دست قطع‌شده» شخصیت اصلی که اکنون خاطره‌ای به‌یادمانده از گذشته در کلیت بدن اوست و نمادی از همه چیزهایی که در گذشته جا مانده‌اند و خاطراتی که اکنون از آن‌ها بر جای مانده است حالتی آبرونیک میان گذشته و اکنون برقرار می‌کند.

هم‌چنین، دست راوی نمادی از «وطن» از دست‌رفته اوست که با وجود جان‌فشانی‌های او و هم‌زمانش اکنون برایش بیگانه است؛ همانند «عشق» که فقط در خاطره و تخیل تحقق می‌یابد و دست‌نیافتنی و بریادرفته است:

(امروز پس از گذشت ربع قرن ...، تو از آستین خالی لباسی که آن را شرمسارانه در جیب پنهان کرده‌ای خجالت می‌کشی، گویی خاطرات شخصی خودت را پنهان می‌کنی و به خاطر گذشته ات از تمامی کسانی که گذشته‌ای ندارند، عذرخواهی می‌کنی^{۲۰}) (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۷۲).

رمان، به تمامی، در رفت و برگشت‌های ذهنی راوی میان این دو واژه خلاصه شده است و از آغاز تا انجام، درصدد روشن کردن روابط گسترده و پیچیده میان سوژه و ابژه است. ذهنیتی چندلایه که عاقبت عینیت ناقص او را شکست می‌دهد و بر زمین می‌زند.

از لحاظ لغوی، واژه نخست (ذاکرة) به معنای یادآوری و یاد و خاطره است که با نسیان و فراموشی تقابل معنایی دارد. احلام مستغانمی که در رمان در پی یادآوری و به‌نوعی، بیرون‌کشیدن خاطرات از درون گذشته فراموش شده است، می‌خواهد اعلام کند که هیچ‌چیز به‌بوته فراموشی سپرده نخواهد شد. علاوه بر آن، واژه «جسد»^{۲۱} که بیش‌تر مختص

بدن انسان است، بیان‌گر جسم ناقص خالد و خاطرات آن است و نویسنده با کنارهم‌نشاندن این دو کلمه، درصدد بر ملاکردن فراموشی و سکوتی است که بر جامعه الجزایر و قهرمانان آن سایه انداخته است (حامدی، ۲۰۰۸: ۱۵۵).

این مفهوم در قالب دو کلمه با معانی‌ای وسیع ارائه شده است، معانی‌ای که دو قهرمان اصلی داستان در آن مشترک‌اند و نویسنده بسیار به آن پرداخته است: (و اکنون ما، هر دو، خاطره‌ای مشترک را بر دوش خود داریم، مسیرها و کوچه‌های مشترک و نیز شادمانی‌های مشترک. ما هر دو زخمی جنگ‌ایم، سرنوشت ما را در آسیاب بی‌رحم خود ساییده و ما هر کدام با زخمی از آن بیرون آمده‌ایم. زخم من هویداست و زخم تو در اعماق درونت پنهان است) (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۰۲).^{۲۲} علاوه بر این، «ذاکرة» به «جسد» اضافه شده و از جسد کسب تعریف کرده است و اگرچه منطقی نیست که بدن خاطره داشته باشد، ولی در این رمان بدن بر خاطره مسلط شده و آن را تعریف کرده است و از آن سخن می‌گوید و آن را زنده می‌کند. از سویی، با استعاره جزء از کل، بخشی از خود بدن، یعنی دست قطع‌شده خالد، همان خاطره است. خاطره از چیزی که در گذشته جا مانده و سبب وطنی است که روزگاری خالد در راه آن مبارزه کرده و اکنون آن را هم بار دیگر از دست داده است. خالد در پایان رمان به واقع، هم وطن واقعی را از دست رفته می‌بیند و هم احلام را که نماد وطن بود و چون آروزی بر باد رفته است.^{۲۳}

۲.۵ زاویه دید

گفتمان یک روایت رابطه تنگاتنگی با زاویه دید روایت‌گر آن دارد.

متن‌های روایتی با عبارت‌پردازی‌های خود، به‌ناچار، صدای روایت‌گری را نمایان می‌کنند، لحن گوینده‌ای پنهان که نگاهی خاص به موضوعش و جایگاهی ویژه نسبت به خوانندگانش دارد (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۰۶).

اما در رمان احلام مستغانمی این گوینده پنهان در تقابل جنسیتی با نویسنده آن قرار دارد. در این کشمکش میان دو جنسیت، گاهی جنسیت غلبه می‌یابد و گاهی زبان؛ و در نهایت این راوی برساخته ذهن نویسنده است که ناتوان و شکست‌خورده تسلیم می‌شود و هم‌چون ابتدای داستان، خاطره در بند جسم ناتوان و جسم ناتوان در بند خاطراتی است که هرگز او را رها نمی‌کند.^{۲۴}

در این رمان، راوی و نوع روایت بسیار درخور توجه است. در درجه نخست، انتخاب راوی مرد از سوی نویسنده زن امری بحث‌برانگیز است که پیش از این به آن اشاره شد و

در ادامه نیز به آن اشاره خواهد شد. نکتهٔ دیگر این است که نویسنده در این رمان از دو زاویه دید عمده استفاده کرده است که به‌طور موازی طی کنش‌ها و واکنش‌های راوی و شخصیت مقابل عمدتاً به روایت دوم شخص (مخاطب) و در لابه‌لای آن به‌صورت راوی اول شخص (گوینده) و البته در هر دو به‌صورت تک‌گویی درونی (monologue)، به‌صورت چرخشی از خود به دیگری مخاطب و از دیگری مخاطب به درون متلاطم خویش، با محدودیت‌هایی که در چنین زاویه‌های دیدی وجود دارد، زبانی شیوا و مأنوس برای مخاطب به رمان داده است.

از همان ابتدا، رمان با یادآوری جمله‌ای از شخصیت مقابل راوی دربارهٔ عشق آغاز می‌شود: «هنوز به یاد دارم گفتهٔ آن روزت را: عشق آن‌چه بود که میان ما اتفاق افتاد و ادبیات همهٔ آن چیزی بود که رخ نداد»^{۲۵}. پس از آن، آن‌چه میان او و محبوبش رخ داده و آن‌چه رخ نداده است و آن‌چه را هرگز رخ نخواهد داد می‌ستاید.^{۲۶} در فراز فرجامین رمان همین جمله باز هم تکرار می‌شود، اما این بار نه ستودن، که افسوسی است از این‌که میان آن‌چه رخ داد و رخ نداد چیزهایی اتفاق افتاد که هیچ ربطی نه به عشق داشت و نه به ادبیات.^{۲۷}

هر رمانی دنیای خیالی خود را برمی‌آفریند و هدف نهایی هر رمان‌نویسی این است که خواننده تمایل پیدا کند وارد این دنیای برآفریده شود و آن را از نزدیک بکاود. پُرکشش بودن رمان و میل مهارنشده‌ای که برای خواننده‌شدن ایجاد می‌کند از جمله به این علت است که دنیای خیالی نویسنده جالب به‌نظر می‌رسد و خواننده می‌خواهد آن را بهتر بشناسد (پاینده، ۱۳۹۲: ۱۷).

رمان *ذاکرة الجسد* بی‌هیچ حادثه یا کنشی آغاز می‌شود و سرتاسر آن تک‌گویی درونی است. راوی در حال نوشتن خاطراتش با محبوب خویش است، محبوبی که جز همین خاطرات چیزی از او باقی نمانده است. پس از آن همهٔ مرارت و حوادثی که طی رمان با آن آشنا می‌شویم، راوی نوشتن را انتخاب کرده است تا نه خود بمیرد و نه خاطراتش که هرگز از آن‌ها رهایی نمی‌یابد.^{۲۸}

۳.۵ انتخاب شخصیت‌ها و کیفیت شخصیت‌پردازی

شخصیت‌های داستانی از مهم‌ترین عوامل داستانی و وسیلهٔ القای معانی و اندیشه‌های نویسنده‌اند. راجر فاولر دربارهٔ رابطهٔ نویسنده با شخصیت‌هایش، که به تعبیر او خویشتن فرضی نویسنده است، می‌گوید:

رمان‌نویس است که کنش‌ها، اندیشه‌ها، گفتار، ظاهر، و همه ویژگی‌های دیگر شخصیت‌ها را تعیین می‌کند ... اگر گفتمان روایت را به دقت و ابکاویم، سرنخ‌هایی در گزینش واژه‌ها و ساخت‌های نحوی خواهیم یافت که حاکی از نوع رابطه آفریننده داستان و آفریده‌هایش‌اند (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۲۴).

اما شخصیت اصلی این رمان نه خویشتن واقعی نویسنده که، برخلاف نظر فاولر، خویشتن فرضی او هم نیست. مستغانمی خود را در مقام مخاطب و معشوق شخصیت اصلی قرار داده است که لاجرم در بسیاری موارد هم‌ذات‌پنداری شدید و ناخودآگاه او با معشوق زبان راوی عاشق را از مردانگی منطقی خارج کرده و هماهنگ با احساسات زنانه شده است.

در شخصیت‌پردازی داستان سه شیوه را برشمرده‌اند: ۱. توصیف مستقیم شکل و قیافه و خصلت‌های شخصیت از زبان راوی دانای کل یا دانای محدود؛ ۲. نشان‌دادن رفتار و واکنش‌های شخصیت بدون هر گونه تفسیر، از زبان راوی اول شخص ناظر یا راوی سوم شخص عینی؛ و ۳. بازنمایی حیات روانی شخصیت از طریق روایت‌کردن رؤیاهای شخصیت و یا از طریق دو تکنیک «سیلان ذهن» و «تک‌گویی درونی» (پاینده، ۱۳۹۲: ۳۵۸).

به‌روشنی، احلام مستغانمی در این رمان با استفاده از تکنیک «تک‌گویی درونی» به بازنمایی حیات روانی شخصیت خالد پرداخته است. خارجی‌ترین لایه شخصیت خالد، که به‌صورت یک جانباز جنگ نمود می‌یابد، کارکردی دوگانه دارد؛ از سویی مایه مباهات او در حکم نشان افتخاری از سال‌ها نبرد در راه استقلال وطن است، از سوی دیگر، در عمل و در کشاکش جریاناتی که در زندگی او گذشته و باعث شده تا او به‌اجبار در تبعیدی خودخواسته زندگی کند، نتیجه‌ای جز رنج و محنت برای او نداشته است و او ترجیح می‌دهد که انسانی عادی باشد با دو دست، به جای نابغه‌ای با یک دست^{۲۹} (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۰۵).

در لایه ای درونی‌تر، خالد ابزاری کارآمد در دست نویسنده است تا بازی خود را برای شکستن گفتمان اقتدارگرایانه مردانه، در مقایسه با آلامی که متوجه زن قهرمان داستان (احلام/ حیا) شده است، کامل کند.^{۳۰} همین بازی در شخصیت روی کاغذ نیز وجود دارد. نام خالد از جنبه‌های گوناگونی دلالت‌مند است: در سطح معنایی، خالد به معنی جاودانگی و ماندگاری است. هم‌چنین یادآور نام خالد بن ولید، قهرمان تاریخی عرب، است. از سوی

دیگر، تداعی‌کننده نام خالد بن طوبال، شخصیت رمان *لیس فی رصیف الأزهار من یجیب* نوشته مالک حداد، است؛ شخصیتی که رمان *ذاکرة الجسد* به وی تقدیم شده و در خلال رمان بسیاری از سخنان وی نقل شده است.

به‌طور خلاصه می‌توان گفت که نویسنده با طراحی شخصیت خالد قوی‌ترین معانی و دلالت‌مندترین استفاده را کرده است، از نام او گرفته تا نقش و شخصیت درونی و بیرونی‌اش. خالد رمز جاودانگی است و قسطنطینه نماد بازگشت به اصالت عربی و زبان مادری و خروج از زبان استعمار است.

احلام / حیاة مکمل شخصیت اصلی داستان است؛ شخصیتی که حافظه پنهان قهرمان داستان را تشکیل می‌دهد. این شخصیت هم ابعادی بیرونی دارد و هم درونی.^{۳۱} احلام هم یک سنگ ترازوی نابرابر عشق است هم بار نوستالژیک خاطرات راوی از مادر و کودکی^{۳۲} و وطن^{۳۳} را در بردارد و هم زنانگی‌اش^{۳۴} در بسیاری از بخش‌های داستان کارکرد و دلالت مؤثر و عمیق خود را داراست.

احلام نام مشترک نویسنده و قهرمان زن داستان است؛ نمادی فرهنگی از قهرمان متنی جدید. احلام نویسنده هم در خارج از متن نقش ایفا می‌کند و هم در درون آن؛ و هوشمندانه زبان زنانه‌ای با تمامی مجازهای مربوط به آن ابداع کرده است. او با در دست داشتن عنان آزادی و رهایی خود داوطلبانه در برابر ندای خاطرۀ تن سر تسلیم فرو برده و بندگی را برگزیده است. بدین گونه، متن زنانه پایانی مردانه دارد. تو گویی به‌رغم تلاش برای زنانه‌کردن زبان، هم‌چنان حافظه درونی آن مردانه است و پایان داستان را به نفع خود رقم می‌زند (غذامی، ۱۹۹۷: ۲۰۶).

یادآوری این نکته نیز خالی از لطف نیست که نام کودکی احلام حیاة است، دو روی سکه‌ای که خالد هر دوی آن را تجربه می‌کند؛ از یک سو با واقعیات و حوادث واقعی زندگی این شخصیت روبه‌روست و به این قسمت از حوادث اسم حیاة را اختصاص می‌دهد و از جایی که به یادآوری خاطرات گذشته بازمی‌گردد و همه حوادث چون رؤیایی از خاطر وی می‌گذرد، نام احلام را به کار می‌برد. در نگاهی اجتماعی هم می‌توان بازی نویسنده را این‌گونه تفسیر کرد:

احلام، به اجبار عمو و سرپرستش، با مردی دیگر غیر از قهرمان داستان ازدواج می‌کند، مردی که هم سن پدر اوست و همسر دیگری هم دارد. او از تاجران انقلاب است که مجد و عظمت انقلاب را دزدیدند و از جایگاه خود سوءاستفاده کردند و برای وجهتشان با دختران شهدا ازدواج کردند (همان).^{۳۵}

۶. بررسی رمان *ذاکرة الجسد* بر مبنای لایه‌های گوناگون متن

۱.۶ سطح واژگانی

گزینش واژگان یکی از عناصر مهمی است که می‌تواند ویژگی‌های سبکی نویسنده و در این‌جا مواردی را که بتواند در جهت اثبات رویکرد این نوشتار باشد نمایان کند.

در این سطح از تحلیل، گزینش انگیزش‌دار (انتخاب‌گری) مطرح است و باید به این پرسش پاسخ داد که نویسنده از ره‌گذر روابط جانمایی به گزینش چه واژه‌هایی پرداخته است؟ و این واژگان در نمایش منظومه فکری نویسنده چه نقشی دارد؟ در بررسی واژگانی، کوچک‌ترین واحدهای معنادار زبان، ساختمان واژه و شیوه ساخت آن، معنای آن‌ها، و ائتلاف معنایی واژه‌ها با هم مورد بررسی واقع می‌شوند و براساس آن نوع‌گوش نویسنده بر مبنای نوع واژه‌های به‌کارگرفته مشخص می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۳۸).

احلام مستغانمی، هم‌چون بسیاری دیگر از رمان‌نویسان مدرن، با استفاده از ظرفیت واژگان و ترکیب آن‌ها در بستری دراماتیک نوعی شاعرانگی به آن‌ها بخشیده است. گاهی این ترکیب برای هماهنگی و ایجاد هارمونی میان واژگان صورت می‌گیرد، مانند:

یا قسنطینیة الأتواب ...

یا قسنطینیة الحب .. والأفراح والأحزان والأحباب... أجبیبی این تکنین الآن؟

ها هی ذی قسنطینیة ...

باردة الأطراف والأقدام. محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار.

ها هی ذی ... کم تشبهینها الیوم ایضاً ... لو تدرین! ^{۳۶} (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۳).

گاهی هم به‌صورت واژگان متضاد، به‌صورت عطف‌های متوالی، تقابل میان آن مفاهیم را بیان می‌کند: «ألم تکونی امرأة من ورق تحب وتکره علی ورق. وتهجر وتعود علی ورق وتقتل وتحیی بجرّة قلم؟» ^{۳۷} (همان: ۱۶).

افزون‌بر آن، مستغانمی از آن دسته نویسندگان الجزایری است که از ره‌گذر ادبیات و به‌ویژه رمان، در حقیقت، در پی زنده‌کردن زبان عربی در میان نسلی است که بر اثر استعمار ۱۳۰ساله فرانسه با زبان خود بیگانه شده‌اند؛ اگرچه این روحیه در بسیاری دیگر از نویسندگان وجود داشته است، اما آن‌چه در اجرای چنین هدف والایی کارگر می‌افتد، تسلطی است که نویسنده باید به زبان عربی داشته باشد. برای مثال، مالک حداد، که احلام مستغانمی رمانش را به او اهدا کرده است، به‌علت همین ناآشنایی با زبان عربی پس از انقلاب الجزایر تا پایان عمر سکوت کرد، چراکه به گفته او سرزمینش از یوغ استعمار

رهایی یافت، اما زبانش هم‌چنان در بند آن بود و هرگز توان رهایی از آن را نیافت. از همین روست که مستغانمی مالک حداد را شهید زبان می‌داند.^{۳۸}

نکته درخور توجه دیگر در رمان *ذاکرة الجسد* این است که نویسنده، در کنار این پای‌بندی به هویت قومی عربی، در فکر زنده‌نگه‌داشتن هویت ملی خویش است و این نکته را در استفاده از زبان عامیانه الجزایری در بازگویی ترانه‌های محلی یا گفت‌وگوهای شخصیت‌های رمان انجام داده است.^{۳۹} در جایی هنگام دیدار سی شریف، عموی احلام، از نمایشگاه نقاشی خالد گفت‌وگوی آن‌ها به زبان الجزایری کارکردی نوستالژیک در رمان دارد و دو طرف احساس می‌کنند با گفت‌وگو به لهجه الجزایری در غربت پاریس می‌توانند یاد وطن را زنده کنند و دورافتادگی خود را حتی برای لحظاتی فراموش کنند.^{۴۰}

بدیهی است این استفاده از زبان عامیانه، افزون‌بر کارکرد هویتی، بار معنایی و عاطفی جمله‌ها را نیز بالا می‌برد و می‌توان گفت نوعی نرمی و لطافت در گفتار ایجاد می‌کند. در اولین قرار ملاقات، احلام از خالد لیوان آبی طلب می‌کند: «عندک کأس ماء ... یعیشک؟ و تفجرت قسنطینه ینایع داخلی»^{۴۱} (همان: ۸۵)، و صرف کاربرد فقط یک واژه عامیانه تمامی گذشته را یک‌جا در دل راوی زنده می‌کند و آب حیات در چشمه‌های وجودش می‌جوشد و فوران می‌کند.

نکته دیگر، که البته بسیار طبیعی است، استفاده فراوان راوی نقاش از رنگ‌واژه‌هاست و نقش‌هایی که با این رنگ‌ها در ذهن ایجاد می‌کند.

احلام با لباس سفید وارد نمایشگاه نقاشی خالد می‌شود و موهای بلند سیاهش در تقابل با سپیدی لباس اوست. خالد میان سیاهی و سپیدی گرفتار می‌شود. این تقابل که جنبه‌ای زیبایی‌شناسانه به تصویر می‌دهد آن را در مقابل دیدگان مرد (خالد) اغواکننده‌تر می‌نماید. مرد در پس این زیبایی و این فریبندگی تجربه خود را در خوانش متنی که مؤنث برای او فراهم آورده می‌آزماید ... مرد در دام این پرنده صیاد در مجاز بصری که به سپیدی زیر سیاهی می‌خواندش گرفتار می‌آید و شرح هفت سال را در طول ۴۰۰ صفحه رمان (سیاهی بر سپیدی) می‌نگارد. متن رزمگاه دلالت‌های تصویری و واژگانی مردانه و زنانه است^{۴۲} (غذامی، ۱۹۹۷: ۱۹۸).

در فصل فرجامین کتاب، آن‌جا که دیگر تمام هستی عاشق بر باد رفته و معشوق گرفتار اغیار شده، خالد زبان رنگ‌ها را این‌گونه توصیف می‌کند: (برای مراسم عروسی ات لباس سیاهم را پوشیدم، عجیب است این رنگ، هم در شادی‌ها پوشیده می‌شود ... و هم در عزاداری‌ها! ... هر رنگی زبانی دارد. روزی خواندم که رنگ سیاه ضربتی بر صبوری است.

همین‌طور خواندم رنگی است که نقیضش را با خود هم‌راه دارد ... آن روز [روز عروسی] می‌خواستم فاصله‌ای میان خود و تمامی کسانی قرار دهم که می‌بینمشان، ... و شاید هم می‌خواستم فاصله‌ای میان خود و تو بگذارم ... آیا ممکن است یک نقاش رنگ خود را بی‌منظور انتخاب کند؟^{۴۳} (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۳۵۱).

۲.۶ سطح نحوی زبان

پس از واژگان، ساختار نحوی عبارات و جملات می‌تواند در تحلیل زبان متن درخور توجه باشد.

در این سطح، تأکید بر انتخاب الگوی جملات است. در این بخش از تحلیل زبان باید به این نکته توجه کرد که نویسنده در محور هم‌نشینی چه واژه‌هایی را در کنار هم قرار داده است. در این بخش برقراری رابطه میان اجزای جمله از اهمیت زیادی برخوردار است، برای این‌که معنی خاصی را انتقال می‌دهد (سراج، ۱۳۹۴: ۵۶).

در این متن، با وجود جزئی‌نگری زنانه، نثر نویسنده از ترکیب‌های پیچیده و مبهم به دور است و متانت و روانی ویژه‌ای دارد. نویسنده با جمله‌بندی‌های کوتاه، به‌ویژه جمله‌های فعلیه و تقطیع‌های مکرر میان جملات، هم‌چنین با استفاده از جملات پرسشی و تعجبی، شیوه گفت‌وگوی درونی را تقویت کرده است: (بر بلندی‌های عشقت بالا می‌روم. تا ارتفاعی که دیدن از آن دشوار باشد، و فراموش کردن نیز سخت شود. با آن‌که وقت گذشته است، می‌پرسم: خدایا آیا آخرین حماقت‌های عمرم را مرتکب می‌شوم و از تو می‌گریزم و به وطن پناه می‌برم؟ آیا می‌خواهم با آن از تو رها شوم؟ منی که با تو از آن خلاصی نیافتم)^{۴۴} (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۸۴).

در زورآزمایی ذهن و زبان به تمامی احساسات، به‌صورت عینی و جزئی و با توصیفاتی شاعرانه، توجه شده است. نویسنده نقاش زبان را در چنگ خود دارد و از امکانات بصری صحنه کمال استفاده را کرده است تا آن را یک‌جا در چشم و ذهن خواننده حک کند: (بأ سرانگشتان زخمی به وطن بازمی‌گردم. بی‌هیچ زاد و توشه‌ای، بی‌هیچ زیادتی در وزن و هیچ افزایشی در حساب [بانکی]. فقط حافظه است که بارش سنگین شده، اما چه کسی به خاطراتی که به‌تنهایی آن‌ها را حمل می‌کنیم، کاری دارد؟)^{۴۵} (همان).

جملات پرسشی به‌شکل حدیث نفس و یا تجاهل‌العارف از ویژگی‌های سبکی در آثار داستانی زنان است که اغلب با کاربرد قیدها و تعدد جملات پیرو و وابسته هم‌راه می‌شود.

در جاهای گوناگون رمان، با وجود انتخاب شخصیت مرد برای راوی داستان، زبان حاکم بر او زنانه است. به‌واقع، مستغانمی آن‌گونه از زبان خالد سخن گفته که در جایگاه یک زن آرزو داشته است از زبان او بشنود: (تو امشب از آن منی، مانند همهٔ دیگر شب‌ها. چه کسی خیال تو را از من خواهد گرفت؟ چه کسی جسم تو را از بستر مصادره خواهد کرد؟ چه کسی عطر تو را از هوشم خواهد ربود؟ چه کسی از بازگرداندن دست دیگرم مرا باز خواهد داشت؟)^{۴۶} (همان).

مرور خاطرات نیز بیش‌تر با مخاطب قراردادن مستقیم شخصیت مقابل (احلام) صورت گرفته است. گویی نویسنده خود را از زبان راوی رمانش مورد خطاب قرار داده و حدیث نفس می‌کند. در برخی مواقع، همهٔ جملات یک صفحه پرسشی است، تا بدین‌گونه خود و دیگران را محک بزند و یا با آشنایی‌زدایی (defamiliarization) تأکید و ضرورت جواب شناخته‌شده را به مخاطب و طرف مقابل خود بفهماند.

خالی از لطف نیست اگر اشاره شود که بینامتنیت (intertextuality) هم در سطح ظاهری (آوردن جملاتی از دیگر متون به‌صورت مستقیم^{۴۷}) و هم در سطح مفهومی (تعریض و تلمیح داستان‌ها و اندیشه‌های دیگر مانند داستان حضرت آدم و حوا و خوردن سیب ممنوعه و رانده‌شدن از بهشت^{۴۸}) از عناصر ادبی است که مستغانمی در این رمان به‌کار برده است.

۳.۶ ضرب‌آهنگ و موسیقی متن

هر متن ادبی لاجرم دارای هماهنگی و موسیقی است که نویسنده آن را ابداع کرده و مخاطب باید آن را کشف کند؛ البته موسیقی متن، بی‌تردید، چیزی فراتر از آراستگی ظاهری آن است و به ضرورت تحقق عنصر زیبایی‌شناسی در متن تجلی می‌یابد. به‌واقع، هماهنگی جزئی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ هستی و مانند عشق در کنش انسان با جهان پیرامون است. نویسنده در حرکت مداومش در متن همواره باید به سرچشمه متصل و در آن شناور شود تا مفاهیمی نو و تازه در نوشتارش بروز یابد (حداد، ۲۰۱۵).

بی‌تردید، موسیقی متن روایی با متن شعری تفاوت دارد و اختلاف آن‌ها در شکل، ماهیت، و روابط اجزای درون متن است. امبرتو اکو ورود به رمان را شبیه بالارفتن از کوه می‌داند که باید خوب نفس‌گیری کرد و ریتم حرکت را به‌گونه‌ای متعادل انتخاب کرد تا از همان ابتدا از حرکت باز نایستاد. به اعتقاد او، این به‌اصطلاح نفس‌گیری به جمله‌ها

بازنمی‌گردد، بلکه مربوط به واحدهای بزرگ‌تر یا مقاطع مربوط به حوادث داستان است؛ به‌گونه‌ای که باید نوعی تناسب و نظم در این ضرب‌آهنگ وجود داشته باشد. او روایت‌کردن را اندیشیدن با سرانگشتانی می‌داند که بر ساز می‌نوازد (اکو، ۲۰۰۹: ۴۷-۴۹).

اگر از این منظر به رمان *ذاکرة الجسد* نگاه کنیم، این تناسب و حفظ ضرب‌آهنگ به‌روشنی در آن هویداست. زبانی شاعرانه دارد و این امر بر ایقاع و سجع داستان تأثیر فراوانی داشته است و باعث ایجاد نثری آهنگین و دل‌نشین شده است. در این رمان، نویسنده با ترکیبی شعرگونه و با استفاده از عنصر «تکرار» کلمات را به‌گونه‌ای کنار هم قرار داده که نوعی موازنه به همراه سجع و جناس پدید آورده است. ترکیب نحوی کلمات و بافت آن‌ها با استفاده فراوان از نقطه‌چین‌ها برای فاصله‌گذاری زبان رمان را به شعر نزدیک و به بافت موسیقایی جملات کمک بسیاری کرده است. «تکرار» در سطح آوایی می‌تواند بُعدی روان‌شناسانه نیز داشته باشد و از ضمیر گوینده و شاعر حکایت کند. تکرار یک عبارت باعث ایجاد نوعی هماهنگی و توازن در کلام می‌شود که به‌طور ذاتی و البته پنهان در عبارت موجود است. تکرار نوعی اصالت و عمق به معنا و مفهوم شعر می‌بخشد و باعث می‌شود که کلام دور یک محور حرکت کند، عواطف را تشدید کند، بر اثرگذاری آن بیفزاید، و با ایجاد هم‌حروفی و تکرار صداهایی خاص آهنگ کلام را به سمت وزنی مشخص هدایت کند (الملائکه، ۲۰۰۰: ۲۷۷).

کشف ضرب‌آهنگ رمان، که معمولاً از صحنه آغازین شروع می‌شود، یکی از راه‌های تفحص درباره‌ی درون‌مایه آن است ... ضرب‌آهنگ در اصل اصطلاحی موسیقایی است که برای اشاره به سرعت یا «ریتم» نواخته‌شدن آکوردها به‌کار می‌رود ... بخش‌های مختلف یک رمان حکم موومان‌های یک سمفونی را دارند. هر کدام از این بخش‌ها با تأثیر خاصی که در خواننده دارد، حسی متناسب با روی‌دادهای پیرنگ در او ایجاد می‌کند و با این تمهید خواننده را هر چه بیش‌تر به ماندن در جهان آن داستان و دنبال‌کردن وقایعش سوق می‌دهد (پاینده، ۱۳۹۲: ۱۸۵-۱۸۷).

همان‌گونه که اشاره شد، رمان *ذاکرة الجسد* از ابتدا تا انتها ریتمی آرام و یکنواخت به همراه زبانی شاعرانه دارد. گاهی مجموعه‌ای از کلمات با کمک تکرار، سجع، و عطف‌های پیاپی با ایجاد هماهنگی و تناسب در ذهن مخاطب حالت روحی و روانی خاصی به او می‌بخشد که به‌راحتی می‌تواند با احساس نویسنده همراه شود و عمق آن را درک کند: (بر لب مرز عقل و جنون ... مرتکب تو می‌شدم ... با لب‌های مرزهای تنت را ترسیم می‌کردم ... با مردانگی ام حدود زنانگی‌ات را می‌کشیدم ... با سرانگشتانم هر آن‌چه را قلم‌موی نقاشی

به آن نمی‌رسید، ترسیم می‌کردم ... با یک دست در آغوشت می‌گرفتم ... می‌کاشتمت و برمی‌چیدمت ... عریانت می‌کردم و می‌پوشاندمت و برجستگی‌های تنت را تغییر می‌دادم تا اندازه‌ام شود. ای زنی که شبیه وطنی^{۴۹} (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۸۳-۱۸۴). هماهنگی حرکت دست نقاش با احساس پس‌زمینه ذهنی او با ابژه و ناگهان چرخش سمبولیک ابژه از حالتی فردی به موقعیتی مقدس و ارزشمند برای توصیف وطن تصویری است که هماهنگی کلام آن را مستحکم‌تر و پذیرفتنی‌تر کرده است.

در فضایی دراماتیک دیگر و باز هم با استفاده از موسیقی درونی متن در به‌تصویرکشیدن شهرش قسنطینه چنین می‌نویسد: (با رفت‌وآمد قلم‌مویم از آن عبور می‌کردم، گویی با لب‌هایم از آن می‌گذرم. بوسه بر خاکش می‌زدم ... و سنگ‌ها و درختان و دشت‌هایش. عشقم را با بوسه‌های رنگین بر گستره‌اش تقسیم می‌کردم و عرق‌ریزان شوقم را بر آن می‌پاشیدم ... و جنونم را ... و عشقم را)^{۵۰} (همان: ۱۹۱). بدین ترتیب، ترکیبی از ادبیات، نقاشی، و موسیقی در مقابل چشمان خواننده تابلویی رنگارنگ و چندبُعدی به‌نمایش می‌گذارد که می‌تواند با تمامی حواس و تمامی وجود درک و احساسش کند و در نهایت، با راوی یا در سطحی بالاتر با نویسنده هم‌ذات‌پنداری کند.

۴.۶ اندیشه جاری در متن و حاکم بر آن

بررسی و تحلیل محتوای رمان *ذاکرة الجسد* اگرچه مستلزم بحثی مفصل و مستقل است، اما توجه به آن می‌تواند ابعاد اندیشه نویسنده و گرایش‌های او را برای منتقد آن روشن کند.

نزار قبانی، عاشقانه‌سرای مشهور عرب هم‌روزگار ما، در تحسین این رمان، آن را شعری در تمامی بحرهای می‌خواند: (بحر عشق، بحر جنسیت [زنانگی و مردانگی]، بحر ایدئولوژی، بحر قهرمانان و مزدوران انقلاب الجزایر، آن‌ها که در راه آرمان‌های آن مبارزه کردند، آن‌ها که پیامش را رساندند، و آن‌ها که آن را به تاراج بردند).^{۵۱} به‌واقع، مستغانمی در بستر داستانی عاشقانه و با بازی زبانی‌ای که در پیش گرفته است درصدد دنبال‌کردن هدفی وسیع‌تر از رابطه‌ای صرفاً عاشقانه میان زن و مرد است.

محمد غذامی بر آن است که این کار نوعی شالوده‌شکنی مردانگی (تفکیک الفحولة) است و آن را واداشتن مرد به نوشتن (انکنابیه^{۵۲} الرجل) نام می‌گذارد که حتی در ظاهر نیز با قطع شدن دست راوی و خروجش از جبهه جنگ رقم می‌خورد. پیش از این اشاره شد که خروج خالد از میدان نبرد به‌مثابه خروج از حیطه مردانگی و نزدیک شدن به نقص زنانه

فرویدی است؛ یعنی شأن مرد روی کاغذ مستغانمی با زن روی کاغذ او مساوی است و به همان میزان دست‌یابی به مطلوب برایش امکان‌پذیر نیست. مردی است با یک دست که فقط به او اجازه داده می‌شود پل‌های شهر قسنطینه را نقاشی کند، اما نمی‌تواند آن‌ها را بسازد. دستی که فقط می‌تواند چهره یک زن را نقاشی کند، اما توان تصاحب جسم آن زن را ندارد (غذامی، ۱۹۹۷: ۱۸۶-۱۸۷).

در کنار این شورش زبانی در سطح داستان، در لایه‌ای گسترده‌تر، معضلات اجتماعی پس از جنگ نیز بسیار موشکافانه بررسی می‌شود. عموی احلام از فرماندهان انقلاب الجزایر اکنون نه تنها برادرزاده‌اش که به‌واقع وطنش را معامله می‌کند.^{۵۳} راوی در بسیاری از مقاطع داستان و در لابه‌لای سخن گفتن با معشوق/ وطن از آن‌چه بر سر خود و هم‌زمانش در میدان نبرد گذشته و آن‌چه پس از انقلاب و رهیدن وطن از یوغ استعمار فرانسه عاید آن شده است و معامله‌ای که سوداگران در لباس و پشت لوای قهرمانان وطن با آن کردند سخن می‌گوید.

خالی از لطف نیست اگر اشاره کنیم که با وجود تفاوت ماهوی و صوری که روایت احلام مستغانمی از رنج‌های زنان با بسیاری از داستان‌های زنانه دارد، گاهی هم به‌طور مستقیم نگاه فمینیستی خود را در زمینه زندگی زنان و ظلمی که به آن‌ها می‌رود برملا می‌کند و رنج‌های زنانه را آشکارا به‌تصویر می‌کشد.^{۵۴}

پیش از این نیز به مقولات متنوع بیان‌شده در رمان، از دغدغه زبان عربی که در دیباچه آمده است تا اسلام‌گرایی و وطن‌پرستی و تا خیانت مبارزان انقلاب، اشاره شد. به‌واقع، می‌توان رمان *ذاکرة الجسد* را شکوایه‌ای در باب دردمندی بشریتی دانست که هم در قالب فردی و هم در سطح جمعی و در قالب ملت آلام و رنج‌های خود را بازگو می‌کند.

احلام مستغانمی در این رمان دائماً در حال ساختن ساختاری نو در ذهن خواننده است و در عین حال، همان ساختار را می‌شکند و با ارائه متنی متناقض به ما نشان می‌دهد که واقعیت نیز مانند این متن نسبی است و نمی‌توان قطعیتی برای آن تصور کرد.

متن از ابتدا تا انتها، با ایجاد یک گشتار، حرکتی دوار درون شخصیت دارد و از لابه‌لای خاطرات احساسات فروخورده راوی را بیان می‌کند.

۷. نتیجه‌گیری

موارد ذیل می‌تواند مروری مختصر بر آن‌چه باشد که در این نوشتار با تحلیل و بررسی سبک‌شناختی رمان *ذاکرة الجسد* به‌دست آمده است:

- در سطح آوایی، انسجام در موسیقی بیرونی و درونی جملات، به‌ویژه با توجه به سجع‌ها و فاصله‌هایی که نویسنده با نقطه‌چین‌ها ایجاد کرده و نیز استفاده از تضادها، عطف‌های متوالی، تکرارها، و موازنه‌ها، زبان رمان را به شعر نزدیک کرده و ضرب خوشایندی به آن بخشیده است؛

- در سطح واژگانی، با استفاده از واژگانی با دلالت‌های معنایی متعدد و نیز با ابعاد عاطفی، به‌ویژه در کاربرد اصطلاحات عامیانه، هم‌چنین استفاده از رنگ واژگان، ترادف‌ها و تضادها، عطف‌های متوالی، صیغه‌ تعجب، و مواردی نظیر آن، سبکی منحصربه‌فرد ابداع کرده است؛

- در سطح نحوی، بسامد بالای استفاده از جملات فعلیه، به‌ویژه افعال ناقصه به هم‌راه فعل مضارع که بر استمرار حوادث در زمان گذشته دلالت دارد، هم‌چنین پریسامدی استفاده از استفهام انکاری و تجاهل‌العارف در جمله‌ها از دیگر مشخصه‌های بافت زبانی این رمان است؛

- از نظر فکری، نویسنده در این رمان اندیشه‌ها و بن‌مایه‌های فکری متعددی را دنبال می‌کند. از یک سو و در رویکردی عامدانه و هنرمندانه در پی انقلاب نوشتار و زبان زنانه علیه سیطره‌نوشتار مردانه است. از سوی دیگر و در چالشی انسانی - عاطفی، با مقابل‌هم قراردادن شهوت مردانه و اغواگری زنانه، نوعی تقابل میان اندیشه‌های سنتی و رفتارهای مدرن در جامعه‌امروز عرب را به‌تصویر کشیده است و در بُعدی سوم، در جایگاه جامعه‌شناس، ریشه‌مشکلات و معضلات جامعه‌الجزایر را پس از رهاشدن از یوغ استعمار بررسی کرده است؛

- از نظر ادبی، استفاده از تمامی ظرفیت‌های برون‌متنی و درون‌متنی در سطوح گوناگون توانسته است این رمان را در جایگاه و مرتبه‌ای درخور توجه قرار دهد. آفرینش و پردازش شخصیت‌های چندبُعدی با کارکردها و دلالت‌های متنوع، استفاده از توانایی‌های توصیفی و نمایشی زبان، انتقال هنرمندانه از نویسنده به راوی، و تقابل‌هایی که با کمک شخصیت زن داستان صورت گرفته همگی ارزش ادبی و هنری درخور توجهی به رمان داده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. احلام مستغانمی در سال ۱۹۵۳ در قسنطینه زاده شد. وی دختر رهبر انقلابی الجزایر، محمد الشریف مستغانمی (۱۹۱۸-۱۹۹۲)، و نخستین زن رمان‌نویس الجزایری بود که به زبان

عربی رمان نوشت. احلام در سال ۱۹۷۳ مدرک کارشناسی خود را در رشته ادبیات عربی از دانشگاه بن یوسف بن خده الجزایر گرفت و در همان سال، نخستین مجموعه شعری اش را با نام *علی مرفاً الأیام* منتشر کرد. وی در سال ۱۹۸۲ مدرک دکتری خود را در رشته جامعه‌شناسی از دانشگاه سوربن فرانسه دریافت کرد. احلام با یک روزنامه‌نگار لبنانی ازدواج کرد و به بیروت رفت و در آنجا نخستین رمان خود را با نام *ذاکرة الجسد* در سال ۱۹۹۳ به چاپ رساند. پنج رمان دیگر با نام‌های *فوضى الحواس* (۱۹۹۷)، *عابرسریر* (۲۰۰۳)، *نسیان* (۲۰۰۹)، *قلوبهم معنا قنابلهم* (۲۰۰۹)، و *الأسود یلیقی بک* (۲۰۱۲) نیز از آثار این نویسنده است.

۲. این رمان را رضا عامری با عنوان *خاطرات تن* به فارسی ترجمه کرده و انتشارات افراز در سال ۱۳۹۰ به چاپ رسانده است.

۳. گفتنی است *ذاکرة الجسد* برنده جایزه «نور» برترین اثر ادبی زنانه در جهان عرب در سال ۱۹۹۶ و نیز جایزه «نجیب محفوظ» موسوم به «گنکور عربی» در سال ۱۹۹۸ شده است. فروش بیش از یک میلیون نسخه از این کتاب در سراسر جهان عرب آن را در شمار پرخواننده‌ترین رمان‌های عربی قرار داده است.

۴. عبارتهای ادبی برگرفته از متن رمان است.

۵. پیش از رسیدن وصیت سی‌طاهر، همسرش کودک را «حیاء» نام نهاده بود.

۶. افلاطون با ایجاد تمایز میان عالم ایده‌ها (اندیشه) با عالم مادی (زبان) اصالت را به اندیشه داده است و این دو ساحت را جدا و مستقل از هم می‌داند.

۷. بخش عمده‌ای از مقولات نحوی در کتاب‌های نحو عربی به چگونگی آوردن لفظ مذکر یا مؤنث و تناسب آن با دیگر عناصر جمله اختصاص دارد.

۸. اشعار کلاسیک عربی، به‌ویژه در دوران پیش از اسلام که به دوره جاهلی معروف است، عمدتاً با تغزل شاعر با معشوق سفرکرده آغاز می‌شود و مویه و زاری او بر اطلال و دمن خیمه‌گاه معشوق. مشهورترین این قصاید قصیده «امرؤ القیس» است با این مطلع: *قفا نیک من ذکرى حبيب و منزل / بسقط اللوی بین الدخول فحومل*، که در مکانی به نام سقط اللوی از هم‌راهانش می‌خواهد که درنگی کنند و به یاد یار و دیار بگریند.

۹. یکی از کتاب‌های گرانها که به ادبیات فمینیستی به‌شکلی مفید و مختصر پرداخته کتاب *زن در تفکر نیچه* نوشته نوشین شاهنده است که انتشارات قصیده‌سرا در تهران در سال ۱۳۸۲ به چاپ رسانده و در آن جریان‌های فمینیستی با محوریت کسانی نظیر: ویرجینیا وولف، ژولیا کریستوا، سیمون دوبووار، هلن سی‌سو، و لوسه ایریگاری مرور شده است. هم‌چنین *راه‌نمای نظریه ادبی معاصر* نوشته رامان سلدن و پیتر ویدوسون با ترجمه عباس مخبر (انتشارات طرح نو) مدخل مفصلی در باب نقد فمینیستی دارد.

۱۰. این کتاب را انتشارات گام نو در سال ۱۳۸۷ با ترجمه هدی عوده‌تبار با عنوان *زن و زبان* به چاپ رسانده است.
۱۱. اصطلاح «الخراب الجمیل» را غذایی از خود نویسنده گرفته است، آن‌جا که خالد برای احلام می‌نویسد: «فیا خرابی الجمیل سلاماً. یا وردة البراکین، ویا یاسمینة نبتت علی حراتقی سلاماً. یا ابنة الزلازل والشروخ الأرضیة! لقد کان خرابک الأجمل سیدتی، لقد کان خرابک الأفظع ... قتلت وطناً بأكملہ داخلی» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۳۷۹).
۱۲. در ادبیات داستانی، معمولاً مقصود از «ابژه» آن شیء یا روی داد یا مکانی است که شخصیت اصلی درباره آن می‌اندیشد یا راوی توصیفش می‌کند (پاینده، ۱۳۹۲: ۳۲۳).
۱۳. سوژه را، بنا به تعریف، زبان و ایدئولوژی می‌سازند و اعمال و رفتارش صرفاً از ضمیر آگاه او نشئت نمی‌گیرد. سوژه در چهارچوب ساختارهای گفتمانی جامعه شکل می‌گیرد و با گفتار و رفتار آن ساختارها را بازتولید می‌کند. سوژه همیشه مخاطب جلوه‌های گوناگون فرهنگ است (پاینده، ۱۳۹۲: ۳۵۵).
۱۴. خدای اوهام و رؤیاها، نماینده سیر عقلانی و نظم منطقی و متمدنانه، خدای صلح و آرامش و زیبایی پرستی، بانوی الهام‌بخش هنرهای تجسمی.
۱۵. خدای سرمستی و خوش‌گذرانی، خدای حال و ذوق و غریزه ناب، خدای رقص و آواز و موسیقی و درام و تراژدی، مظهر مردی و مردانگی و موسیقایی و جنبش.
۱۶. نوشین شاهنده در کتاب *زن در تفکر نیچه* (۱۳۸۲: ۱۵۶-۱۵۷)، در توضیح این نظریه فروید، «رشدک به اندام جنسی مردان» را عامل «عقدۀ اختگی» معرفی می‌کند و درباره «عقدۀ اودیپ» هم توضیح می‌دهد که پدیده‌ای است که در آن پسر، یعنی همان اودیپ اسطوره یونانی، می‌خواهد پدرش را از سر راه بردارد تا با مادرش هم‌خوابه شود.
۱۷. قسنطینه (Constantine) یا شهر پل‌های معلق یکی از بزرگ‌ترین شهرهای الجزایر است. این شهر قدیمی بر دامنه کوهی از آهک سخت بنا شده که برای رفتن از بخشی از آن به بخش دیگر پل‌های فراوانی ساخته شده است. در *الموسوعة العربیة المیسرة* آمده است: این شهر در دوران باستان مرکز تجاری بزرگی بوده است؛ در اصل پایگاه قرطاجیه، سپس، پایتخت نومیڈیا و مرکز مهمی برای بارگیری غلات برای ارسال به روم شد؛ این شهر در جنگی داخلی در سال ۳۱۱ میلادی ویران شد و کنستانتین اول آن را تجدید بنا کرد و در سال ۱۸۳۷ میلادی به تصرف فرانسوی‌ها درآمد. در *دائرةالمعارف اسلام* (The Encyclopedia of Islam) در قرن هفتم میلادی زمان تصرف آن به دست مسلمانان ذکر شده است.
۱۸. واژه *aporia* در اصل کلمه به معنای بی‌راهگی است که ارسطو آن را به معنای اصطلاح علمی خاصی به کار می‌برد و آن را چنین معنا می‌کند:

برابری استدلال‌های متضاد موجب سرگشتگی یا بی‌راهگی (یا حیرت و شک) است، زیرا هنگامی که ما در هر دو سوی چیزی استدلال می‌کنیم و آشکار می‌شود که همه چیز در هریک از دو سو وزنی برابر دارد، دچار سرگشتگی (شک) می‌شویم که به کدام‌یک از آن‌ها عمل کنیم (ارسطو، ۱۳۸۴: ۵۷).

۱۹. بسیاری از نویسندگان و صاحبان نظریه در حوزه‌های گوناگون علوم انسانی در غرب از جمله آدورنو، جان بارت، و ژرار ژنت در این زمینه نظریه داده‌اند و کتاب‌های متعددی تألیف کرده‌اند (حمداوی، ۲۰۱۱: ش ۱۶۴۷).

۲۰. «اليوم بعد ربع قرن ...، أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، وكأنتك تخفي ذاكرتك الشخصية، وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضى لهم».

۲۱. گفتنی است واژه «جسد» در عربی برخلاف فارسی به کالبد و بدن انسان زنده اطلاق می‌شود.

۲۲. «وإذا بنا نحمل ذاكرةً مشتركةً، طُرُقًا و أزرقةً مشتركةً، أفرحنا مشتركةً كذلك. فقد كنا معطوبی حرب، وضعتنا الأقدار في رحاها التي لا ترحم، فخرجنا كل بجرحه. كان جرحي واضحا وجرحك خفيا في الأعماق».

۲۳. «... ها أنا أصبحت إذن الابن الشرعي لهذه المدينة التي جاءت بي مكرهاً مرتين. مرةً لأحضر عرسك... ومرةً لأدفن أخي ... فما الفرق بين الاثنين؟ لقد مات أخي في الواقع مثلما متُّ أنا منذ ذلك العرس. قتلنا أحلامنا ...» (این منم که فرزند خلف این شهر شدم. شهری که دو بار از سر اکراه به سراغم آمد. یک بار برای شرکت در جشن عروسی تو ... و بار دیگر برای دفن برادرم ... و این دو چه تفاوتی با هم دارند؟ برادرم مُرد همان‌گونه که من از زمان عروسی تو مُردم. آرزوهایمان ما را کشتند ... (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۴۰۳).

۲۴. در پایان رمان، زمانی که راوی از وطن و از خاطراتش می‌گریزد، درباره‌ی حال خود در مقابل مأمور گمرک که می‌خواهد چمدانش را تفحص کند، می‌گوید: «كان جسدي ينتصب ذاكرةً أمامه ... ولكنه لم يقرأني» (قامتم [سَمبل] خاطره‌ای در مقابلش بود ... اما او مرا نخواند) (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۴۰۳).

۲۵. «ما زلت أذكر قولك ذات يوم: «الحبُّ هو ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۷).

۲۶. «فما أجمل الذي حدث بيننا ... ما أجمل الذي لم يحدث ... ما أجمل الذي لن يحدث» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۷).

۲۷. «بين ما حدث وما لم يحدث، حدثت أشياء أخرى، لا علاقة لها بالحبِّ ولا بالأدب» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۴۰۳).

۲۸. «نحن لا نشفي من ذاكرتنا. ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضاً» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۷).

۲۹. «كنت أفضل لو بقيت رجلا عاديا بذراعين اثنتين، لأقوم بأشياء عادية يومية، ولا أتحول إلى عبقرى بذراع واحدة».

۳۰. «كان جرحى واضحا و جرحك خفى فى الأعماق. لقد بتروا ذراعى و بتروا طفولتك. اقتلعتوا من جسدى عضوا ... و أخذوا من أحضانك أبا ... كنا أشلاء حرب ... و تمثالين محطمين داخل أثواب أنيقة لا غير» (زخم من هویداست و زخم تو در اعماق درونت پنهان است. از من دستم را بریدند و از تو کودکی‌ات را ... از بدن من عضوی را قطع کردند ... و از آغوش تو پدری را گرفتند ... ما پاره‌های تن جنگ بودیم ... و دو تندیس ویران‌شده‌ایم در قالب لباس‌هایی فاخر و نه چیزی دیگر) (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۰۱).

۳۱. «... عبتاً رحْتُ أفكُ رموز كلامك. كنت أقرأك مرتبكا، متلعتماً، على عجل. وكأنتى أنا الذى كنت أتحدث إليك عنى، ولست أنت التى كنت تتحدثين للآخرين، عن قصة ربما لم تكن قصتنا» (بیهوده شروع به رمزگشایی سخنانت کردم. داشتم تو را مضطرب و دست‌پاچه و شتاب‌زده می‌خواندم. تو گویی من بودم که با تو از خودم حرف می‌زدم، و نه تو که برای دیگران سخن می‌گفتی، از قصه‌ای که شاید قصه ما نبود) (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۵).

۳۲. «كان نظرى قد توقف عند ذلك كالسوار الذى يزيّن معصمك العارى الممدود نحوى ... عادت ذاكرتى عمراً إلى الورا. إلى معصم (أنا) الذى لم يفارقه هذا السوار قط» (چشمم به دست‌بند روی مچ دست که به سوی من دراز کرده بودی خیره ماند ... ذهنم یک عمر به عقب بازگشت. به مچ دست مادرم که این دست‌بند هرگز از آن جدا نمی‌شد) (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۵۳).

۳۳. «أكتب إليك من مدينة مازالت تشبهك» (برای تو از شهری می‌نویسم که هنوز شبیه توست) (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۰).

۳۴. «لقد كنت نسخة عن (سى طاهر)، نسخة أكثر جاذبية. كنت أنثى» (نسخه برابر اصل (سى طاهر) بودی. نسخه‌ای جذاب‌تر. تو زن بودی) (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۵۶).

۳۵. شخصیت‌های دیگری نیز در رمان نقش ایفا می‌کنند نظیر: زیاد (دوست فلسطینی خالد)، سى طاهر (عموی احلام)، و کاترین (دوست فرانسوی خالد) که همگی در نوع خود دلالتمند و قابل بررسی‌اند که در این مختصر مجال پرداختن به آن‌ها نیست.

۳۶. نویسنده از سویی احلام را مورد خطاب قرار می‌دهد که لباس، عشق، شادمانی، اندوه، و تمامی دوستی‌هایش وطنی است و شباهت کامل به قسنطینه دارد و از سوی دیگر، برای قسنطینه اندامی انسانی توصیف می‌کند با دست و پای سرد و لب‌هایی گلگون و حرکاتی دیوانه‌کننده، و این هر دو بی‌آن‌که بدانند شبیه یک‌دیگرند.

۳۷. مگر تو زنی از جنس کاغذ نبودی که عشق و نفرت هم کاغذی بود؟ ترک‌کردن و برگشتنت هم روی کاغذ بود ... با یک حرکت قلم می‌کشتی و زنده می‌کردی؟

۳۸. «إلى مالك حداد ... ابن قسطنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست لغته ... فاغتالته الصفحة البيضاء ... ومات متأثراً بسُلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية، وأول كاتب قرّر أن يموت صمتاً وقهراً وعشيقاً لها». (تقديم به مالك حداد ... فرزند قسنطينه كه قسم ياد كرد پس از استقلال ديگر به زباني كه زبانش نيست [فرانسوي] ننويسد ... و اين گونه بود كه صفحات سفيد كاغذ او را ترور كردند ... و او براهر هيمنه سكوتش جان داد و شهيد زبان عربي شد، و اولين نويسنده‌اي شد كه تصميم گرفت به عشق وطن در سايه سكوت بميرد).

۳۹. «يا التفاحة ... يا التفاحة ... خبريني وعلاش الناس والعة بيك ...» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۱).

۴۰. «ع السلامة يا سيدى عاش من شافك ... شفت شكون جبلك معاي؟ / صحت وأنا أنقل من دهشة إلى أخرى / - أهلاً سي مصطفى واش راك ... واش هاذ الطلة ...» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۸۰).

۴۱. «می شود کمی آب به من بدهی؟ ... دستت درد نکنه» [با این کلمه] قسنطينه تمامی چشمه‌های درونم را خروشان کرد.

۴۲. «كان وجهك يطاردني بين كل الوجوه، وثوبك الأبيض المنتقل من لوحة إلى أخرى، يصبح لون دهشتي وفضولي واللون الذي يؤثت وحده تلك القاعة المألئ بأكثر من زائر وأكثر من لون ... وفجأة اقترب اللون الأبيض مني، وراح يتحدث بالفرنسية مع فتاة أخرى لم ألاحظها من قبل ربما لأن الأبيض عندما يلبس شعراً طويلاً حالكاً، يكون قد غطى على كل الألوان ...». (چهره‌ات [مجاز كل از جزء و منظور چشم‌هايت است] میان تمامی ديگر چهره‌ها تعقيم می‌کرد و لباس سپيدت [در اين جا هم لباس سپيد استعاره از خود احلام سپيدپوش است] كه از اين تابلو به تابلویی ديگر در حال حرکت بود، رنگ حيراني و كنج‌كاوی‌ام شده بود و رنگي كه به تنهایی تمام آن سالن پر از بازديدكننده و رنگين را پر کرده بود [اين جا نويسنده از واژه تأثیر به معنای مبله‌کردن مكاني استفاده کرده است] ... و ناگهان آن رنگ سپيد به من نزديك شد و شروع به حرف‌زدن به زبان فرانسوي با دختری ديگر کرد كه تا آن لحظه متوجهش نشده بودم، شايد به اين خاطر كه وقتی سپيد [پوش] موهای بلند مشکی بپوشد، تمامی ديگر رنگ‌ها را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد) (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۵۱-۵۲).

۴۳. «العسك لبستُ بدلتی السوداء. مدهش هذا اللون. يمكن أن يلبس للأفراح ... وللمآتم! ... لكل لون لغته. قرأت يوماً أن الأسود صدمة للصبير. قرأت أيضاً أنه لون يحمل نقيضه ... فقد كنت في ذلك اليوم أريد أن أضع حاجزاً بيني وبين كل الذين سألتقي بهم، ... وربما كنت أريد أن أضع حاجزاً بيني وبينك أيضاً ... هل يمكن لرسام أن يختار لونه بحياد؟».

۴۴. «أحلق على تضاريس حبك. على ارتفاع تصعب معه الرؤية، ويصعب معه النسيان. وأتساءل رغم فوات الأوان: تراني أرتكب آخر حماقات عمري، وأهرب منك إلى الوطن؟ أحاول أن أشفى منك به. أنا الذي لم أشف بك منه؟».

۴۵. «على أصابع الجرح أعود إلى وطن. دون أمتعة شخصية، دون زيادة في الوزن ولا زيادة في

حساب. وحدها الذاكرة أصبحت أثقل حملاً، ولكن من سيحاسبنا على ذاكرة نحملها بمفردنا؟» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۲۸۲).

۴۶. «أنت لي الليلة ككل ليلة. فمن سيأخذ طيفك مني؟ من سيصادر جسدك من سريري؟ من سيسرق عطرک من حواسي؟ ومن سيمنعني من استعادتك بيدي الثانية؟» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۸۴).

۴۷. برای نمونه: «همغواي فهم العالم يوم فهم البحر. وألبرتو مورافيا يوم فهم الرغبة، والحلاج يوم فهم الله، وهنري ميلير يوم فهم الجنس، وبودلير يوم فهم اللعنة والخطيئة...» (همينگوی روزی جهان را شناخت که دریا را فهمید، آلبرتو مورافيا روزی که خواستن را، حلاج روزی که خدا را، هنري ميلر روزی که سکس را، و بودلر روزی که نفرين و گناه را) (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۲۰۹).

۴۸. «كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر. كنت تمارسين معي فطرياً لعبة حواء. ولم يكن بإمكانني أن أتكر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم!» (تو زنی بودی که فقط با خوردن یک سیب فرییم دادی. با من ناخودآگاه بازی حوا را کردی و من در توانم نبود که تمامی مردانی را که در وجودم منزل کرده بودند، نادیده بگیرم، و دقیقاً با تو باشم، با همان حماقت آدم) (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۲).

۴۹. «على حافة العقل والجنون ... كنتُ أقترفك ... كنتُ أرسم بشفتي حدود جسدك. أرسم برجولتي حدود أنوثتك. أرسم بأصابعي كل ما تصله الفرشاة ... بيد واحدة كنت أحتضنك ... وأزرعك وأطفك ... وأعريك وألبسك وأغير تضاريس جسدك لتصبح على مقاييسي. يا امرأة على شاكلة الوطن ...».

۵۰. «كنت أعبرها ذهاباً وإياباً بفرشاتي، وكأنتي أعبرها بشفاهي. أقبل ترابها ... وأحجارها وأشجارها ووديانها. أوزع عشقي على مساحتها قبلاً ملونة. أرشها بها شوقاً ... وجنوناً ... وحباً حتى العرق».

۵۱. «الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور ... بحر الحب، وبحر الجنس، وبحر الأيديولوجية، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرترقيها، وأبطالها» (طرح پشت جلد رمان).

۵۲. این واژه نیز برگرفته از متن رمان است: وقتی خالد شروع به نوشتن می کند می نویسد: «ولا بدّ أن أعرّ أخيراً على الكلمات التي سأكتب بها، فمن حقّي أن أختار اليوم كيف أنكتب. أنا الذي لم أختّر تلك القصة» (سرانجام باید کلماتی را که با آن نوشته خواهم شد برگزینم. این حق من است که امروز انتخاب کنم که چگونه نوشته شوم. منی که آن قصه را انتخاب نکردم) (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۹).

۵۳. «إذا رأيت الأمور بهذه العين، فإنك حتما تعذر سى الشريف. المهم أن يستر بنت أخيه، ويضمن لها ولنفسه مستقبلاً سعيداً قدر الإمكان. أمّا كون العريس سارقاً وناهباً لأملاك الدولة ... فماذا تريد أن تفعل؟ كلهم سراق ومحتالون. هنالك من انفضحت أموره وهنالك من عرف كيف يحافظ على مظهر محترم ... فقط!» (اگر چیزها را با این چشم ببینی، حتماً سى شريف را معاف می کنی. مهم این است که او می خواست برای دختر برادرش کاری کند و برای او و خودش آینده ای روشن، در

حد توان، رقم بزند، اما این که داماد دزد و غارت گر اموال دولتی باشد ... دیگر چه می خواهی بکنی؟ همه آنها دزد و کلاه بردارند. فقط برخی رسوا شده اند و بعضی هم هستند که هنوز ظاهر خود را حفظ کرده اند) (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۳۴۹).

۵۴. «أحاول ألا أتوقف عند ذلك البيت الاستثنائي، الذي كان لعدة سنوات سبب حزن أمي السري، وربما موتها قهراً ... وكان أبي يطرز مغامراته جرحاً ووشماً على جسد (أماً) دون أن يدري» (می کوشم که بر در آن خانه استثنایی نایستم، خانه ای که سالها مایه اندوه پنهان مادرم و شاید لاجرم مایه مرگش شد ... و پدرم، بی آن که بداند، زخمها و نقش و نگارهای ناشی از ماجراجویی هایش را بر پیکر مادر حک می کرد) (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۳۱۴). جالب این جاست که نویسنده حتی برای عمل خشونت آمیز پدر از فعلی زنانه (تطریز: گل دوزی) استفاده کرده است.

کتابنامه

- ابونضال، نزه (۲۰۰۴). *تمرد الانثی؛ فی روائیه المرأة العربیة و بیلوغرافیا الروایة النسویة العربیة (۱۸۸۵-۲۰۰۴)*، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.
- ارسطو (۱۳۸۴). *متافیزیک (مابعدالطبیعه)*، ترجمه شرف الدین خراسانی، تهران: حکمت.
- اکو، امبرتو (۲۰۰۹). *آلیات الکتابة السردیة (نصوص حول تجربه خاصة)*، ترجمه سعید بنگراد، سوریه: دارالحوار.
- بنگراد، سعید (۲۰۰۱). *السمیاتیات السردیة؛ مدخل نظری، دارالبیضاء: مطبعة النجاح الجديدة.*
- بنگراد، سعید (۲۰۱۳). *وهج المعانی، سمیاتیات الأنساق الثقافیة، لبنان: المركز الثقافی العربی.*
- پاینده، حسین (۱۳۹۲). *گشودن رمان، رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*، تهران: مروارید.
- حامدی، سامیه (۲۰۰۸). *شعرية النص الروائی فی الروایة (ذاکرة الجسد) لأحلام مستغانمی، الجزائر، باتنة: جامعة الحاج لخضر.*
- حداد، قاسم (۲۰۱۵). *موسیقی الکتابة، یادداشتی برگرفته از کتاب لیس بهذا الشكل ولا بأی شکل آخر*، کویت: دارمسارات.
- حداد، مالک (۱۹۹۹). *لیس فی رصیف الأزهار من یحیی، ترجمه ذوقان قرقوط، قاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.*
- حمدای، جمیل (۲۰۱۱). «السمیوطیقا والعنونة»، *روزنامه المتحف*، ش ۱۶۴۷.
- سراج، سیدعلی (۱۳۹۴). *گفتمان زنانه؛ روند تکوین گفتمان زنانه در آثار نویسندگان زن ایرانی*، تهران: روشن گران و مطالعات زنان.
- شاهنده، نوشین (۱۳۸۲). *زن در تفکر نیچه*، تهران: قصیده سرا و روشن گران و مطالعات زنان.
- عبادیان، محمود (۱۳۷۲). *درآمدی بر سبک شناسی در ادبیات*، تهران: آوای نور.
- غذامی، عبدالله (۱۹۹۷). *المرأة واللغة*، بیروت: المركز الثقافی العربی.
- غریبال، محمدشفیق (۱۹۶۵). *الموسوعة العربیة المیسرة*، دار الشعب و مؤسسه فرانکلین.

فاولر، راجر (١٣٩٠). *زيان شناسى و رمان*، ترجمه محمد غفارى، تهران: نشر نى.
فتوحى، محمود (١٣٩٠). *سبك شناسى (نظريه ها، رويكردها، و روش ها)*، تهران: سخن.
مستغانمى، أحلام (٢٠٠٠). *ذاكره الجسد*، بيروت: دار الاداب.
الملائكه، نازك (٢٠٠٠). *قضايا الشعر المعاصر*، بيروت: دار العلم للملايين.
هايدگر، مارتين (١٣٨٧). *نيچه*، ترجمه ايرج قانونى، ج ١، تهران: آگه.

Bosworth, C. E. et al. (1986). *The Encyclopedia of Islam*, Leiden: E. J. Brill.